文本的音乐
——试论《周礼》“六乐”的奇特音律与礼制等级

陈弘音

内容提要:“六乐”见载于《周礼·春官·大司乐》,是一种礼乐协配的祭祀制度。“六乐”对东汉以降的祭祀雅乐影响深远,但《周礼》所记载的“六乐”音律无法以通行的十二律解释,也使得历代的议礼官员议论不绝。本文通过对《周礼》“六乐”音律的整理与《周礼》十二律的还原,指出《周礼》所记载的十二律与通行的十二律顺序不同。《周礼》“六乐”所规定的音律并非对现实音乐的如实记录,而是《周礼》作者基于个人礼乐理想,所特意谱写的一种“文本的音乐”。在看似毫无逻辑与条理的音律规定背后,蕴含着《周礼》作者对“等级分明”“尊卑有序”的建构与渴望。

关键词:《周礼》;六乐;六代之乐;十二律

Music Made for the Text: Discussion of the Temperament and Ritual Class of *liu yue*(Six Music) in *The Rites of Zhou*/CHEN Hongyin

Abstract: *Liu yue*(six music) is a ritual system comprising rites and music, which is recorded in *Da Siyue* 大司乐(The Grand Director of Music) of *Chun Guan* 春官(Spring Administrators), one of the chapters of *Zhou Li* 周礼(The Rites of Zhou). *Liu yue* had a profound influence on the sacrificial rite music since the Eastern Han Dynasty. However, the temperament of *liu yue* could not be explained in terms of the prevailing temperament *shi er lü* 十二律(twelve musical tones). Hence it has always provoked discussion. By examining *liu yue* and restoring the twelve musical tones in *The Rites of Zhou*, this paper points out that the order of the twelve tones recorded in *The Rites of Zhou* is different from that of the prevailing twelve pitches. The temperament of *liu yue* is not a faithful record of music at that time, but a kind of specially designed "music for a text", written by the author of the book based on his own ideal rites and music. This hints at the "hierarchical" ideology of the author of *The Rites of Zhou*.

Keywords: *Zhouli*(The Rites of Zhou); *liu yue*(six music); *liu dai zhi yue*(music of Six Dynasties); *shi er lü*(twelve musical tones)

中图分类号:J609.2　文献标识码:A　文章编号:2096－4404(2018)04－0109－10

收稿日期:2018－04－12

作者简介:陈弘音(1991－　),**女,北京大学历史系历史学博士生**(**北京**,100091)。

前　言

本文所关注的是“六乐”诸曲的音律。“六乐”见载于《周礼·春官·大司乐》，是一种由六首古乐组成[①]、用于祭祀演奏的礼乐制度。自王莽后，《周礼》一书成为帝王的“治世索引”，历代制定雅乐时，或多或少皆会援引“六乐”，以强化自身的正统性。然而，《周礼》“六乐”所规定的音律无法以习见的十二律吕系统解释，也往往让经学家或议礼官员疑惑。如《魏书·乐志》便载长孙稚、祖莹上表曰：“……（六乐）计五音不具，则声岂成文；七律不备，则理无和韵。八音克谐，莫晓其旨。圣道幽玄，微言已绝，汉魏以来，未能作者。”[②]《隋书·音乐志》亦记载牛弘的言论：“然此四声，非直无商，又律管乖次，以其为乐，无克谐之理。今古事异，不可得而行也。”[③]

古之学者相信《周礼》是周代礼乐制度的实录，故而千方百计地解释“六乐”这种与十二律吕互相扞格的音律系统，主流的说法有二：

一、认为去古已远，“六乐”音律不能演奏是因为古今乐理不同。前引《魏书·乐志》与《隋书·音乐志》皆主此说。

二、认为《周礼》本身的记载并没有问题。是因为郑玄对《周礼》“六乐”的注解有误，而制定礼乐者又大多相信郑注，方才使得“六乐”的音律无法演奏。如《朱子语类》便记载朱熹与门人的对谈：“问：‘《周礼·大司乐》说宫、角、徵、羽，与七声不合，如何？’曰：‘此是降神之乐，如黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽，自是四乐各举其一者而言之。以大吕为角，则南吕为宫；太簇为徵，则林钟为宫；应钟为羽，则太簇为宫。以七声推之合如此，注家之说非也。’”[④]清代律学家陈澧亦持此说，他在《古乐五声十二律还宫考》中指出：“……此（前引《魏书·乐志》《隋书·音乐志》）皆不言郑注之误，而反以疑经。然郑注之误，亦因此而明矣。……然则唐人解周礼之宫角徵羽，乃宫角徵羽四调，非一调中之宫角徵羽四声也。惟其各为一调，故谓之变也。……此皆周礼之定解，其说必有所出，而今不可考矣。”[⑤]

以上两种说法，都默认了《周礼》的记录必定真实无误，“六乐”曾真实地演奏于周代的祭祀庙堂，只是因为时代久远、后人误解，才无法演奏。然而，今日的学者们大多同意，《周礼》是一本形成于战国的儒家典籍，其内容固然保存了一定的周代制度，但更多是《周礼》的作者理想化、规整化后的结果。遍考先秦知名的论乐文章，如荀子《乐论》、墨子《非乐》，以及《吕氏春秋·古乐》等皆无“六乐”一词。笔者倾向于认为，“六乐”并非周王朝实际使用的礼乐制度，而是在战国时期，伴随着百家争鸣的思潮，由《周礼》作者完善的一种礼乐建构。因此，本文提出“文本的音乐”概念，与“真实的音乐”相对。

“真实的音乐”是可演奏的，“文本的音乐”则仅见诸史传与典籍的记载，反映了书写者对于音乐的认识与设想；“真实的音乐”不可能超脱于乐律、乐器的实际限制，“文本的音乐”反而较能无视现实演奏的规则。

本文以为，“六乐”所采用的乐曲可能各有由来，但《周礼》“六乐”诸曲与祭祀对象、祭祀场地、使用乐器、音律的种种搭配，却未必是乐曲原有，而很可能经过了《周礼》作者重新的安排与润饰，以求完成自身的礼乐理想。

跳脱了“真实的音乐”的框架，我们主要的挑战是，如果“六乐”仅是礼乐理想，那么，单由文字记载进行排列与梳理，能否找出不合于律吕系统的“六乐”背后的逻辑，

进而理解《周礼》作者为何要记载一系列不能演奏的乐曲。这是本文的主要目的。

过往讨论“六乐”音律，看重的是“六乐”作为“真实的音乐”的那一面，不论是长孙稚、祖莹、牛弘，或者陈澧，对于“六乐”用律的关注都聚焦于“能否演奏”，而本文则试图指出，“六乐”作为保存于文本中的一系列乐曲，自有一套在文本中运作的逻辑。《周礼》作者很可能并不在意其所制定的音律是否能用于现实演奏，而只关心“六乐”诸曲经过他的精心安排后，能否呈现出等级礼制的面貌。本文即从上述思路出发，探索《周礼》“六乐”音律之谜。

一、变调的音律：阴阳相合的音阶序列

《周礼·春官·大司乐》有两段文字记载了“六乐”的音律，第一段如下：

乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神。乃奏大蔟，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示。乃奏姑洗，歌南吕，舞《大磬》，以祀四望。乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣。乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。[6]

此段规定了“六乐”搭配不同的祭祀，关于其中所言“奏某律，歌某律”的具体内涵，有多种讨论，主要环绕着几个问题：一、奏与歌在音乐表现上有何不同；二、奏与歌是否代表乐曲的不同段落；三、“奏黄钟，歌大吕”是以黄钟、大吕为宫，还是以黄钟、大吕为调。

郑玄于此注解极简：

以黄钟之钟、大吕之声为均者，黄钟，阳声之首，大吕为之合奏之。[7]

“均”，《周礼·春官·大司乐》称：“大司乐掌成均之法。”郑玄注称：“均，调也。乐师主调其音，大司乐主受此成事已调之乐。”以某音为“均”，也就是以某音为“宫”音之意。郑玄认为《周礼》舞《云门》时，奏以黄钟为宫，歌以大吕为宫。但奏跟歌是连续进行，抑或分别进行，代表的是否乐曲的不同段落，郑玄于此全无讨论。

贾公彦则在郑玄的基础上补充道：

此黄钟言奏、大吕言歌者，云奏据出声而言，云歌据合曲而说，其实歌、奏通也。……言为均者，案下文云“凡六乐者，文之以五声，播之以八音”。郑云：“六者，言其均皆待五声八音乃成也。”则是言均者，欲作乐，先击此二者之钟，以均诸乐。……是凡乐皆先奏钟以均诸乐也。必举此二者，以其配合。是以郑云黄钟，阳声之首，大吕为之合也。[8]

贾公彦补充郑玄之说，认为“均”是指一段乐曲的开头第一个音，类似我们今日音乐会时每首乐曲开始前由首席调音。调音时所奏之音当然就是那段乐曲的宫音。“奏”的段落以黄钟音为起始，“歌”的段落则以大吕音为起始，即意味着“奏”以黄钟为宫，“歌”以大吕为宫。“奏”跟“歌”其实互文见意，分开言之只是为了表明乐曲有两段。

贾公彦“歌、奏通也”的说法历来为人所非，孙诒让便指出，贾公彦是因为受到郑玄注《九夏》的误导，误以《九夏》为乐歌而非金奏，才会认为“奏”“歌”能够互通。[9]

孙诒让赞同的是崔灵恩的说法，今载于《北史·牛弘传》：

周官奏黄钟者，用黄钟为调；歌大吕者，用大吕为调。奏者谓堂下四县，歌者谓堂上所歌。[10]

崔灵恩、牛弘、孙诒让皆赞同“奏”与“歌”分别是仪式不同阶段的用乐。孙诒让认为：

此奏黄钟者，为迎尸之乐，所谓先乐金奏也。歌大吕者，为降神之乐。舞《云门》者，为荐献后之合乐，合乐则兴舞也。降神之乐不得有舞。合乐时，堂上虽亦有歌，而

与先之升歌复不同，并非一祭之乐前后重举也。[11]

也就是说，迎尸之乐为黄钟调，降神之乐为大吕调，云门为荐献之后的合乐。黄钟、大吕并非对《云门》之乐的规定，迎尸之乐、降神之乐、荐献后合乐三个阶段组成了祭祀天神的用乐结构。

尽管孙诒让试图提出一个合理的解释，此说却仍有值得斟酌之处。首先，《周礼·春官·大司乐》明文规定“六乐”为降神之乐，“六变而致象物及天神”，将降神阶段与《云门》分开应非《周礼》作者的原意。此外，《周礼》也明确规定了尸出入时演奏《肆夏》，[12]若此处黄钟为迎尸之乐的宫调，则只写出“奏黄钟”未免略嫌语焉不详，而“歌大吕”仍是难以索解。

如果我们不取孙诒让之说，能否为“奏黄钟，歌大吕，舞《云门》”提出新的解释？近年刊布的清华简《周公之琴舞》[13]，记载了周公及成王儆毖诗共十首，邓佩玲据《周公之琴舞》中的“始”“乱”格式，重新讨论了《大武》乐的舞容与音乐结构，指出《周公之琴舞》中每首诗皆用“始”与“乱”区分出一首诗的前段与后段，“从音乐角度观之，实是将一首乐章里的每一章（即‘卒’或‘成’）做出二分”，“‘始’‘乱’只将诗篇一分为二，主要用于标示音乐或舞容的转变”[14]。

《乐记》称“《武》乱皆坐”，《大武》既然到战国中晚期仍然保持着“始”与“乱”的格式，《周礼》的作者在设计“六乐”时，透过“旋宫”的方式来区分“始”与“乱”似亦是合乎情理。当然，此说难以解释为何“始”会使用“奏”这一动词，除非我们接受贾公彦之说，认为“奏”与“歌”在某些时候可以不加以区分，不过，以“奏”为动词来演奏“始”亦有文献根据，《乐记》便称：“始奏以文，复乱以武。”[15]

无论“奏黄钟，歌大吕”规定的是迎尸降神之乐，抑或标示着“始”与“乱”的转换，《周礼》的作者都规定了祭祀诸神时的用律。然而，这个用律是否可行呢？以下将奏歌的旋宫与其用律制成表格：

表 1　六乐“奏”“歌”用律表(一)

祀	曲名	奏	歌	差距律数
天神	《云门》	黄钟	大吕	1 律
地示	《咸池》	大蔟	应钟	9 律
四望	《大䂮》	姑洗	南吕	5 律
山川	《大夏》	蕤宾	函钟	1 律
先妣	《大濩》	夷则	小吕	3 律
先祖	《大武》	无射	夹钟	7 律

按照《周礼》的规定，“六乐”彼此之间音程差距极大，如《咸池》的“奏”“歌”相差九个律数，《大武》的“奏”“歌”相差七个律数。但似是正因为“六乐”曲目的律数差距并非定数，不似《周礼》惯常的整齐序列，以至于从来没有人讨论过这段音律是出自《周礼》作者的规定，抑或真的保存了这几首古乐的用律。

事实上，若仔细观察《周礼》作者对音律的认识，可发现这段用律的规定确实完全符合《周礼》整齐序列的习惯。《周礼·春官·大师》：

大师掌六律六同，以合阴阳之声。阳声，黄钟、大蔟、姑洗、蕤宾、夷则、无射。阴

声，大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟。[16]

此处记载的十二律按照阳律与阴律区分，但阳律与阴律本来是间隔排列，若将之返还为音高排列的十二律，则顺序为：黄钟、大吕、大蔟（太簇）、应钟、姑洗、南吕、蕤宾、函钟（林钟）、夷则、小吕（仲吕）、无射、夹钟。而传世的十二律排序却为黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟，两种排序对照即可发现，《周礼》的十二律排序版本中，“应钟”与“夹钟”倒置，“仲吕”与“南吕”倒置。

《周礼》所使用的十二律似乎与现今通行的十二律分属不同的系统，不只顺序有异，许多律名也略有不同，如称“林钟”为“函钟”，“仲吕”为“小吕”，“夹钟”为“圜钟”。先秦律书不传，无从探究《周礼》十二律的由来，实是可惜之至。但我们仍能以经解经，使用《周礼》十二律的系统来印证《周礼》内部的用律规定。

若依照《周礼》的十二律排序，重新条列一次前文的“六乐‘奏’‘歌’用律表”，再次计算律数：

表 2　六乐“奏”“歌”用律表（二）

祀	曲名	奏	歌	差距律数
天神	《云门》	黄钟	大吕	1 律
地示	《咸池》	大蔟	应钟	1 律
四望	《大磬》	姑洗	南吕	1 律
山川	《大夏》	蕤宾	函钟	1 律
先妣	《大濩》	夷则	小吕	1 律
先祖	《大武》	无射	夹钟	1 律

采用《周礼》十二律计算律数后，则可发现每首乐曲的“歌”与“奏”之间间隔一律，而前后两曲间的“奏”与“歌”又间隔一律，“六乐诸曲”的“歌”与“奏”实是按照顺序一路排下。

早至贾公彦就指出“六乐”是“以阳律为之主，阴吕来合之”[17]，奏皆为阳律，歌皆为阴律，这个用律的规则是以“阴阳相合”，但“阴阳相合”并不能构成等级，等级成立的前提仍须仰赖序列的有无。历代注疏家皆以传世十二律解经，自然无从发现“六乐”的用律规定其实是依序排列，因此未有注疏家指出此段用律符合《周礼》整齐诸多序列、以形成等级礼制的特色。

《周礼》“六乐”的用律规定如此整齐，当非音乐的常态。“六乐诸曲”各有由来，如商代《大濩》与周代《大武》的形成时代相差如此之远，用律很难如此恰好地以半音与半音间隔，其余古乐亦是一般。每首古乐的“奏”与“歌”之间只相差一个律数，层层递进，依序为宫，只能是人为的精心设计。《周礼》“六乐”如此设计，可说是完全无视“音乐演奏”的现实，而只追求等级分明、尊卑有序的礼乐理想，是一种只能在文本中存在的“文本的音乐”。

二、错位的音律：三分损益与音高序列的错位

在第一节中我们已经指出，《周礼》记载了两种不同的“六乐”音律。除了前文所提及“奏”与“歌”一段外，《周礼·春官·大司乐》另有一段亦规定了“六乐”的用律，且与前文颇有冲突：

凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为徵，

姑洗为羽，靁鼓靁鼗，孤竹之管，和之琴瑟，《云门》之舞，冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之舞，夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为徵，应钟为羽，路鼓路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌，《九磬䃘》之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。

此段规定舞《云门》时以圜钟（夹钟）为宫，《咸池》以函钟（林钟）为宫，《九韶》以黄钟为宫，而前文"奏""歌"一段中，《云门》是以黄钟大吕为宫，《咸池》以太簇应钟为宫，《九韶》以姑洗南吕为宫。尽管在乐理上，一段旋律自由旋宫是可以做到的，但一般音乐实作时，只有为了适应不同的乐器或者适应每个人不同的音域，才会改变一首乐曲初始的调式。

这两段同出《周礼》，对音律的记载却如此南辕北辙，显然大非常理，且不只《乐曲》搭配的音律不同，连记载的律名亦颇有差异。前述《周礼》十二律钟无"圜钟"之名，六同的最后一个律名记为"夹钟"，与传世十二律的六同第二律相同。

从律名的改变看来，《周礼》作者似乎有意让祭祀的奏乐地点与音律彼此呼应，这种呼应在《云门》一曲中表现得最为明显。《云门》于"地上圜丘奏之"，故以"圜钟"为宫；《咸池》于"泽中之方丘奏之"，故以"函钟"为宫，"函"可通假为"涵"，《说文》："涵，水泽多也。"[18] 而《九韶》于"宗庙之中奏之"，古以黄钟象人君之德，故以"黄钟"为演奏于宗庙的《九韶》乐之宫。

律名的变换，凸显了《周礼》礼制环环相扣、等级严明的特色。然而，与祭祀地点和律名的精巧呼应不同，此处所记载的《云门》《咸池》《九韶》用律却颇为难解，其"宫"与"角""徵""羽"完全无法对应，为了厘清《周礼》此处的用律，郑玄提出了一段煞费苦心的解释：

夹钟生于房心之气，房心为大辰，天帝之明堂。林钟生于未之气，未坤之位，或曰天社在东井舆鬼之外，天社，地神也。黄钟生于虚危之气，虚危为宗庙。以此三者为宫，用声类求之，天宫夹钟，阴声，其相生从阳数，其阳无射。无射上生中吕，中吕与地宫同位，不用也。中吕上生黄钟，黄钟下生林钟，林钟地宫，又不用。林钟上生大蔟，大蔟下生南吕，南吕与无射同位，又不用。南吕上生姑洗。地宫林钟，林钟上生大蔟，大蔟下生南吕，南吕上生姑洗。人宫黄钟，黄钟下生林钟，林钟地宫，又辟之。林钟上生大蔟，大蔟下生南吕，南吕与天宫之阳同位，又辟之。南吕上生姑洗，姑洗南吕之合，又辟之。姑洗下生应钟，应钟上生蕤宾，蕤宾地宫林钟之阳也，又辟之。蕤宾上生大吕。凡五声，宫之所生，浊者为角，清者为徵羽。此乐无商者，祭尚柔，商坚刚也。[19]

郑玄此说，尽管将《周礼》规定的宫、角、徵、羽都透过三分损益上生下生的方式列出来了，并以星宿结合十二律来论断什么律用或不用，其论述的内容却完全偏离了音律本身。且如"夹钟生于房心之气""天社在东井舆鬼之外"等说法，现今所能见到最早的相关文献是《放马滩秦简》中的《钟律式占》。[20]《吕氏春秋》中虽也有以月令与十二律结合之说，却未发展得如此复杂，只怕很难认为《周礼》的作者是参考了如《钟律式占》这般繁复的说法来规定《云门》《咸池》《九韶》的用律的。郑玄之说强为弥合的痕迹实在太明显了。

前已论及，陈澧对郑玄的注解颇有批评，其批评主要是从音乐实践的角度展

开的：

《周礼》“三大祭”之乐，郑注以为三宫，则角、徵、羽所用之律皆不合，以为三宫，则圜钟为宫，当以函钟为角，无射为徵，黄钟为羽也；函钟为宫，当以应钟为角，太蔟为徵，姑洗为羽也；黄钟为宫，当以姑洗为角，函钟为徵，南吕为羽也。且但有宫、角、徵、羽而无商，其说难通。[21]

现在看来，由于《周礼》“六乐”并非“真实的音乐”，对于音律的记载出于《周礼》作者精心的设计。因此郑玄与陈澧的分歧，其实并非对与错的问题，只是反映了双方不同的学术基础与立场。

郑玄作为经学家，优先考虑的是他的注解能否有足够的文献支撑。在唐代雅乐之前，从未有人将《周礼》所记载的“圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为徵，姑洗为羽”拆分为四个宫调，因此，对于郑玄而言，这种解释方法是毫无经典依据的，反而是透过当时十分通行的音律星宿之学，他能对《周礼》“六乐”的音律有更进一步的诠释与理解。

然而，陈澧作为清代知名的律学家，优先考虑的当然是音乐实践，故而大力批评郑玄的解释。他在前已多次论及的《古乐五声十二律还宫考》中指出，应当依照唐代雅乐的编排与实践，[22]重新理解《周礼》的记载，将《周礼》所记载的“六乐”音律“宫”“角”“徵”“羽”拆分为四个宫调。[23]以《云门》为言，即先演奏圜钟宫，再另起一段演奏黄钟角，次一段大蔟徵，以此类推。

陈澧的说法可以有效地解决“六乐制度”的实践问题，却并非从根本上去探寻《周礼》作者为何如此设计。如若我们回到《周礼》“六乐制度”的形成过程，探寻“六乐制度”作为“文本的音乐”如何展现《周礼》作者的礼乐理想，那“六乐制度”中整齐排列的《周礼》十二律绝不可以巧合视之。

透过对“歌”与“奏”的分析，我们已经厘清了《周礼》“六乐”实是“文本的音乐”，《周礼》作者设计“六乐”时并不考虑现实的音乐演奏，而只追求等级序列的整齐。那么，我们能否运用这个认识，为“圜钟为宫”一段的用律也提出合理的解释？

先将此处规定的用律制成表格：

表 3　六乐降神用律表(一)

所用乐舞	正规五音				
《云门》	宫	徵	商	羽	角
	夹钟	无射	仲吕	黄钟	林钟
《咸池》	宫	徵	商	羽	角
	林钟	太簇	南吕	姑洗	应钟
《九韶》	宫	徵	商	羽	角
	黄钟	林钟	太簇	南吕	姑洗
所用乐舞	《周礼》五音				
《云门》	宫	徵	商	羽	角
	夹钟	太簇		姑洗	黄钟
《咸池》	宫	徵	商	羽	角
	林钟	姑洗		南吕	太簇

《九韶》	宫	徵	商	羽	角
	黄钟	太簇		应钟	大吕

乍看之下,《周礼》所规定《云门》《咸池》《九韶》的五音似是杂乱无章,既不合于音律的上生下生,也不存在用律的顺序,彷佛乱数排列,然而若舍去常识的三分损益计算法,将《周礼》规定的用律按照一般的五音序列排列,则如下表所示:

表 4　六乐降神用律表(二)

所用乐舞	《周礼》五音				
《云门》	宫	商	角	徵	羽
	夹钟		黄钟	太簇	姑洗
《咸池》	宫	商	角	徵	羽
	林钟		太簇	姑洗	南吕
《九韶》	宫	商	角	徵	羽
	黄钟		大吕	太簇	应钟

则我们可以发现,则《周礼》所规定的《云门》《咸池》《九韶》五音中,《云门》《咸池》的用律似不存在规律,但《九韶》却明显是按照《周礼》十二律的头四个音"黄钟、大吕、太簇、应钟"顺序排列。

《云门》《咸池》的用律既不符合律学的规则,也不符合《周礼》的整齐序列的习惯,结合此段记载的用律与前段"歌""奏"颇存抵牾,颇疑《周礼》的作者所根据的不是一份材料,只可惜现存的先秦典籍中除了《周礼》外不载《云门》,也未有其他文献记载《咸池》的用律。

尽管本文尚无法解释《云门》与《咸池》的用律逻辑,但《九韶》的用律便保持了《周礼》一贯无视音乐表现,径自以《周礼》十二律排序的特色,所用之宫、角、徵、羽恰好为《周礼》十二律的头四个音。利用三分损益法求出的十二律彼此只间隔半音,早期的乐器是无法发出如此精准的音阶的,五音"宫、商、角、徵、羽"同样运用三分损益法求出,彼此却间隔一个全音,易于演奏与咏唱,也因此,五音成了中国早期音乐的主要音阶序列。而《周礼》在规定《九韶》五音之时,直接将十二律的序列纳入,等于以半音套全音,两列音阶根本就不能相容,更兼之《周礼》还遵守周代"不作商音"的习惯,将商音跳过,音律自然错位得十分厉害。陈澧以律学的眼光视之,便直接指出此段的用律实是"其说难通"。

结　语

本文考察《周礼》"六乐"的音律,指出《周礼》所记载的"六乐"音律并非对"真实的音乐"如实的记载,而是按照《周礼》十二律的顺序重新规划的"文本的音乐"。

《周礼》十二律不同于今日所通行的十二律,"夹钟"与"应钟"错位,"南吕"与"小吕"错位。厘清《周礼》十二律的顺序后便可发现,《周礼》中关于"六乐"用律的记载,除了《云门》《咸池》两首的五音用律外,都是按照《周礼》十二律的顺序,整齐间隔半音排列下来的。

《周礼》制度的设计,便仿佛作者并不知道何为三分损益,何为上生下生,从书中

信手拈出一排五音的序列、另一排十二律的序列，直接修修剪剪，黏贴成他看起来整齐而能表现等级序列的模样。这种无视于音乐的实际表现，无视于律学计算逻辑，却又有其内在规律的排序方式，正是“六乐”作为“文本的音乐”展现《周礼》等级序列的具体表现。

本文提出了“文本的音乐”与“真实的音乐”两个成对的概念，“真实的音乐”要受到现实音乐表现的束缚，而“文本的音乐”却可以脱离现实的法则，以自身独有的逻辑存在于文本之中。只有从“文本的音乐”此角度切入，才能更好地理解《周礼》“六乐”独特的音律规定——从“六乐”的音律分析看来，《周礼》作者其实并不在意“六乐”是否能用于现实的演奏，只求透过精心的文本编排，能够传达他礼乐协配、尊卑有序的理想。

受限于篇幅与命题，本文只采用“文本的音乐”与“真实的音乐”来解构音乐是否受到现实演奏的束缚，但其实这两个概念的适用范围尚不止于此。笔者最初构思“文本的音乐”与“真实的音乐”之时，尝试探讨的是音乐中的“变异性”与“固态化”。

前已提及，典籍与史籍中记载的音乐仅仅只是“文本的音乐”，反映的是书写者对于音乐的认识，因而较能脱离现实，保持稳定不变的“经典”状态；与此相对的，“真实的音乐”却不可能超脱于时间与空间的法则，在乐谱与留声技术发明前，“真实的音乐”永远是独立而不可再现的，因而具有远较“文本的音乐”强烈的“变异性”。㉔

尽管“文本的音乐”能够超脱于时间与空间的局限，因而较不受“变异性”的影响，但这绝不意味着，音乐一旦进入文本后就陷入了定格不变的状态。随着文本书写者的需求，“文本的音乐”也有其独特的变化模式，其演奏的形式、形成的过程、承载的意义、流传的范围都可能随着文本的书写而改变。而对于“六乐”此一主题而言，由于撰写“六乐”相关文献的作者都有一定的复古偏好，其变化目标往往是使“六乐”在文本中趋于稳定、经典与不灭。笔者将这个趋势称为“固态化”。㉕

由于本文关注《周礼》“六乐”音律的问题，因此主要关照“六乐”作为“文本的音乐”的一面，但在《周礼》形成的战国时期，“六乐”诸曲不只见于文本，亦有许多曲目在现实中流传演奏。笔者拟另撰他文，探讨中国礼乐文化大变之交的春秋战国时期，“六乐”诸曲作为“真实的音乐”的那一面如何与“文本的音乐”交互影响。脱离了“变异性”的束缚后，“六乐”如何在文本中日趋“固态化”，而已经固态化的“六乐”又是怎样回过头来，影响时人对于“六乐”诸曲的认知，进而对“真实的音乐”发生影响，由此探讨《周礼》作者所建构的“六乐”在中国传统的礼乐文化中扮演的角色。

注释：

①依照《周礼·春官·大司乐》的记载，用于祭祀天地山川人鬼的乐曲共用六首，分别是《云门》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》。然而，《周礼》亦规定，大司乐教授给国子的乐曲有七首，除了前举六曲外，还增添了一首《大卷》。“六乐”名之为“六”，大司乐却教授七首乐曲，这“六乐”与“七曲”之别，是经学史上的一个重大问题。郑玄注《周礼·春官·大司乐》时，是直接将《大卷》自“六乐”的序列里剃除的；而郑玄则以“六代之乐”一词注解“六乐”，指出《云门》与《大卷》同为黄帝时代的乐曲，以全“六乐”之名。今人学者陈殿则主张，《云门》《大卷》并非二乐，应当连读为《云门大卷》。[清]孙诒让：《周礼正义》，中华书局，2013，第761-762、1725页。陈殿：《论〈周礼〉“云门大卷”不是〈云门〉与〈大卷〉二乐》，载北京大学《儒藏》编纂与研究中心主编：《儒家典籍与思想研究》，北京大学出版社，

2010,第 114-123 页。

②[北齐]魏徵:《魏书》中华书局,1974,第 2838 页。

③[唐]魏徵、令狐德棻:《隋书》,中华书局,1973,第 352 页。

④[宋]黎靖德撰,王星贤点校:《朱子语类》,中华书局,2011,第 2339 页。

⑤[清]陈澧:《声律通考》卷 1《古乐五声十二律还宫考》,载《陈澧集》6,上海古籍出版社,2008,第 16-18 页。

⑥[清]孙诒让:《周礼正义》,第 1711-1729 页。

⑦同⑥,第 1739 页。

⑧同⑥,第 1740-1741 页。

⑨孙诒让:"郑钟师注误以九夏为乐歌,贾遂掍歌奏为一,殊为失攷。"同⑥,第 1740 页。

⑩[唐]李延寿:《北史》,中华书局,1974,第 1501-1502 页。

⑪同⑥,第 1739 页。

⑫《周礼·春官·大司乐》:"王出入,则令奏《王夏》;尸出入,则令奏《肆夏》;牲出入,则令奏《昭夏》。"同 6,第 1780 页。

⑬可参见清华大学出土文献研究与保护中心编、李学勤主编:《清华大学藏战国竹简》叁,中西书局,2012,第 133-143 页。

⑭邓佩玲:《〈诗经·周颂〉与〈大武〉重探:以清华简〈周公之琴舞〉参证》,载《岭南学报》,2015 年第 4 辑,第 219-246 页。

⑮《乐记》,载[清]阮元校刻:《十三经注疏》,中华书局,2009,第 3334 页左上。

⑯同⑥,第 1832 页。

⑰《周礼注疏》,载[清]阮元校刻:《十三经注疏》,中华书局,2009,第 1703 页上。

⑱[汉]许慎,[宋]徐铉校定:《说文解字》,中华书局,1985,372 页。

⑲同⑥,第 1757-1758 页。

⑳《钟律式占》与《周礼》郑注的关系,可参见欧阳宣:《音乐与数术之间——先秦乐律的历史脉络分析》(未刊稿)。而关于《钟律式占》的整理与研究,可参见程少轩:《放马滩简所见式占古佚书的初步研究》,载《中央研究院历史语言研究所集刊》,2012 年第 83 本第 2 分,第 243-344 页。

㉑同⑤,第 16-17 页。

㉒唐代雅乐《十二和》乐曲即基于《周礼》"六乐制度"独特的音律规定而设计。《新唐书·礼乐志》:"一曰《豫和》,以降天神。冬至祀圆丘,上辛祈谷,孟夏雩,季秋享明堂,朝日,夕月,巡狩告于圆丘,燔柴告至,封祀太山,类于上帝,皆以圜钟为宫,三奏;黄钟为角,太簇为徵,姑洗为羽,各一奏,文舞六成……"[宋]欧阳修、宋祁撰:《新唐书》,中华书局,1975,第 464-465 页。

㉓同⑤。

㉔"真实的音乐"的"变异性"表现于三个层面:一、随时可能受到新元素(一个时代的音乐偏好或者是某些独立的突发事件)渗入,二、其地位随时间与风尚有所转移,三、(在乐谱与留声技术发明前)基于其独特的表现形式使音乐不可被复制,不可重建。没有任何一首曲子再演奏第二次时是一模一样的,也没有任何一首失传的乐曲能够真正地被复原。前两点的"变异性"同样能在文学、官制、礼仪、法律中找到,但最后一点却是音乐本身所独有的。

㉕举例而言,《汉书·礼乐志》称:"《五行》舞者,本周舞也,秦始皇二十六年更名曰《五行》也。"而至《通典·乐·历代沿革上·魏》则称:"文始舞曰大韶舞,五行舞曰大武舞。"其实周舞未必一定是《大武》。《汉书》至《通典》的内容变化,正是为了在文本中回避《大武》"失传"的可能性。(汉)班固著,[唐]颜师古注:《汉书》,中华书局,1986,第 1258-1259 页。[唐]杜佑著,王文锦等点校:《通典》,中华书局,1988,第 3596 页。